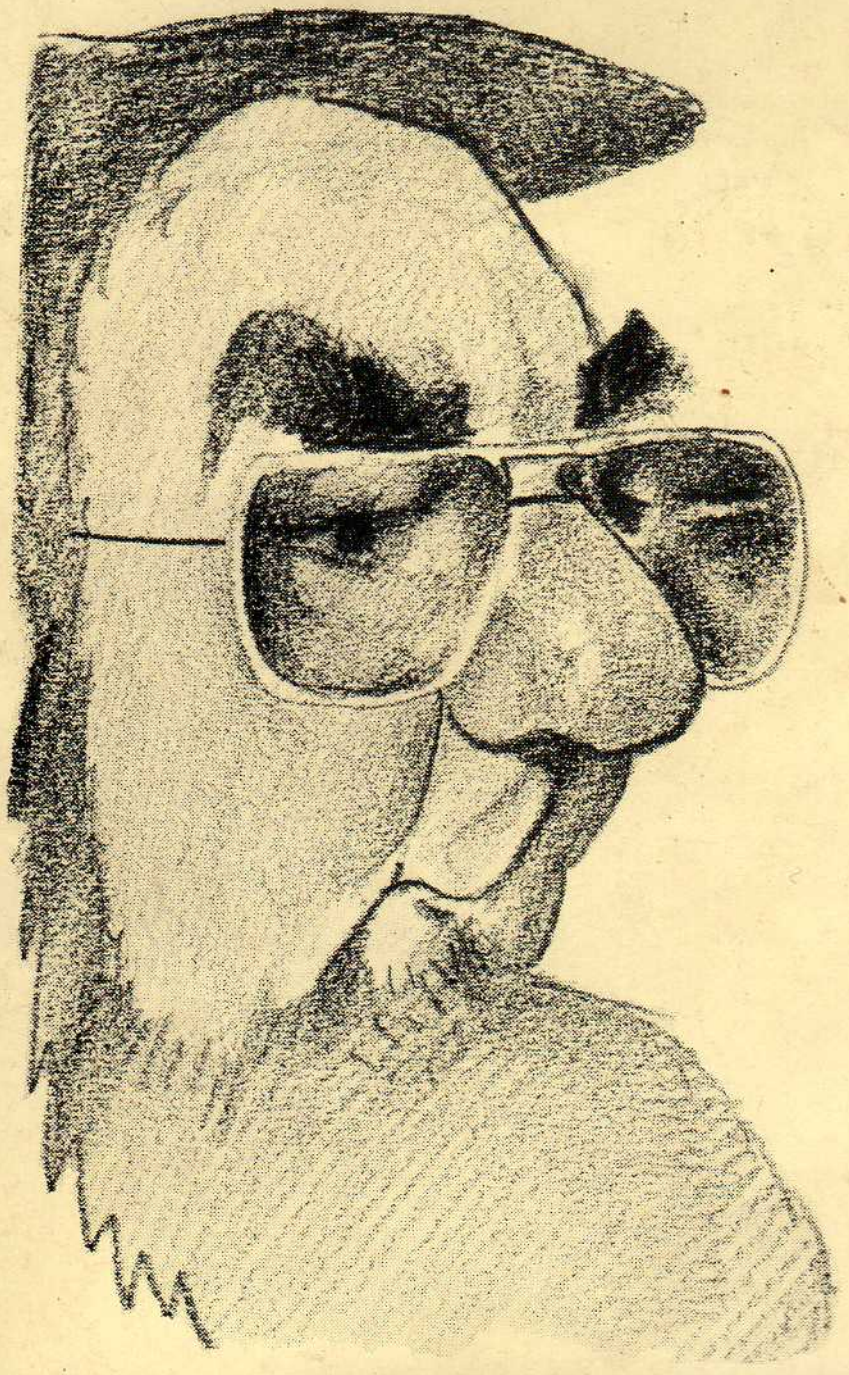
EL CINE DOCUMENTAL ETNOBIOGRAFICO DE JORGE PRELORAN



Compilación:
Juan José Rossi

EDICIONES BUSQUEDA

EL CINE DOCUMENTAL ETNOBIOGRAFICO DE JORGE PRELORAN

Compilación y comentarios:

Juan José Rossi

EDICIONES BUSQUEDA

BUENOS AIRES _ ARGENTINA

CONCEPTOS ETICOS Y ESTETICOS EN CINE ETNOGRAFICO

JORGE PRELORÁN

> Nos consideramos el centro de nuestro mundo. Sin nosotros el mundo no existiría, pues no sería "reconocido". Los animales no tienen conciencia de sus propias vidas ni del mundo que los rodea pues no lo "ven", no lo "razonan". El mundo es, pues, siempre una realidad subjetiva para el hombre; sentimos a través de nuestro ego cómo el mundo nos afecta personalmente. Si somos pasivos en nuestra relación con el mundo vivimos vidas rutinarias sin tratar de cambiar nada. Si actuamos en el mundo, éste se deviene mágico y conquistable; quedamos asombrados y concientes de que está allí para que tomemos placer en él, y nos desafía no sólo a tratar de entenderlo, sino también a cambiarlo.

El cine etnográfico

Con la expresión *cine etnográfico* aludimos a una documentación fílmica sobre los comportamientos humanos, de tal manera que las actitudes de la gente y el carácter de sus culturas sean representadas e interpretadas. Este género es una rama del cine naturalista, aunque la nomenclatura implique un énfasis científico, ya que la etnografía es la rama de la antropología que describe culturas.

Mediante el uso del cine y la televisión deberíamos compartir el conocimiento y la experiencia de gente en todo el mundo, con la esperanza de que aquellos que han sido más exitosos en adaptarse puedan contribuir con claves para aquellos menos afortunados. Otro propósito del cine etnográfico debería ser el estudiar la humani-

dad para que cada uno de nosotros pueda entender mejor nuestro propio comportamiento. Esto requiere que el cine sea utilizado como un medio de comunicación, y que una serie de fundamentales aspectos estéticos se tengan en cuenta.

La etnografía investiga la gran variedad de maneras en que el hombre se ha organizado para convivir armónicamente en sociedad, la gran diversidad de visiones cosmológicas para entender la razón de su existencia sobre el planeta.

Una de las metas de la antropología debería ser el encontrar formas de mejorar las condiciones de vida sobre el planeta, para que los seres humanos puedan adaptarse mejor a estos cambios dramáticos de avances tecnológicos, transculturaciones abruptas y pérdida de identidad.

Idealmente, el filmador etnográfico documenta aspectos de una cultura que no son afectados por su presencia. Este es un objetivo ambicioso que es prácticamente inalcanzable, puesto que la intervención del cineasta implica siempre selección y exclusión, ejercidas también en la compaginación de la película. Pero el ideal es claro, y lleva a un comportamiento muy distinto en el filmador que aquél del documentalista clásico, quien ejerce un control total sobre su tema.

Es casi imposible, pues, llegar a un cine etnográfico "puro", y esto es evidente en las distintas actitudes que el científico social y el artista toman hacia el material. Para el antropólogo el énfasis es un enfoque "objetivo", en el que el científico elimina toda participación emocional, concentrándose en datos concretos y en el análisis que conforma una buena etnografía. El cineasta encuentra más interesante un enfoque "subjetivo", en el que pueda utilizar el cine como arte, con un lenguaje cinematográfico y estructura dramática, para presentar

los conflictos que resultan de interacciones humanas o con la naturaleza. Por ser un cineasta, tengo una fuerte tendencia hacia el punto de vista artístico o subjetivo, en vez de una perspectiva más científica u objetiva.

El enfoque objetivo

Los antropólogos que se adhieren estrictamente a las premisas del documento científico definen el cine etnográfico como la forma de obtener una descripción fílmica detallada y un análisis del comportamiento humano, basados en extensos estudios efectuados en el área donde el comportamiento ocurre. En el cine etnográfico la gente actúa como si el filmador no estuviera presente.

De tal modo, la disciplina obliga a seguir varias reglas metodológicas, tales como basarse en observaciones a largo plazo, relacionar el comportamiento específico con normas culturales, retratar totalidades (cuerpos y grupos enteros, actos completos, eventos en su totalidad), ser específicos y veraces. Estas guías aspiran a una visión panorámica objetiva de lo que se documenta, e implican que nada ha de ser dramatizado o ficcionalizado, actuado o recreado.

El problema fundamental entre la antropología cultural y la documentación fílmica de expresiones culturales es que es más fácil describir generalidades culturales por escrito que en cine. El cine tiende a ser sintético. Una vez que algo ha sido documentado en película queda congelado, seleccionado y sintetizado en el tiempo y el espacio, y será lo único que el espectador llegará a ver del evento real; sólo la fantasía queda en aquellas mentes que no han "visto" los eventos. Esto obliga al buen cineasta a ser muy específico en lo que filma, concentrándose en imágenes y en temas concisos.

Cuando se documentan cuerpos enteros y acciones completas, la cámara se coloca estacionaria a una cierta

distancia desde donde la totalidad del evento pueda ser observado, y apuntando a su centro. Esto elimina *de facto* la posibilidad de hacer resaltar detalles sutiles o expresiones de reacción a la acción principal. Sin embargo, la naturaleza misma del cine implica su poder de síntesis y su potencial para acercarse a capturar eventos a través de una cámara "involucrada". Para poder documentar un evento en toda su complejidad el filmador solitario debe registrar lo que está ocurriendo como "acción", al tiempo que documenta las reacciones e interacciones de aquellos que lo están observando. De modo que deberá confiar en sus instintos, y en un buen conocimiento del evento, para poder predecir lugares y momentos precisos en los cuales captar los acontecimientos más importantes.

En el cine es mucho más interesante enfocar la atención sobre individuos que puedan ser reconocidos y seguidos a lo largo de la película. El axioma que "el hombre gusta de observar al hombre" implica que una documental será recordada con mucho más claridad si está basada sobre individuos con nombres y apellidos, opiniones y problemas personales con los que podemos identificarnos, en vez de generalizaciones como "gente", "comunidades" o "sociedades".

La paradoja de este enfoque es que aquellos que siguen las reglas metodológicas y teóricas puristas rara vez llegan a un público, pues sus películas son aburridas, sin estructura dramática, y sólo sirven para estudios específicos de los sujetos documentados. El material filmado es generalmente utilizado como notas de campo a ser consultadas para llegar a más complejos razonamientos intelectuales.

Hay antropólogos que desdeñan las documentales hechas para públicos generales porque las consideran carentes de valor científico. Sin embargo, las pocas películas etnográficas que circulan actualmente como "clási-

cas" y utilizadas repetidamente en el aula, son aquellas hechas por cineastas que han tomado un enfoque más subjetivo hacia el tema, documentando a seres humanos más intuitiva que metódicamente. De modo que la práctica puede llegar a contradecir las reglas.

El enfoque subjetivo

En principio, el cine documental es aquel que utiliza la realidad como su materia prima. Investiga lo que nos rodea: la Naturaleza, el Hombre y sus obras. Las motivaciones para utilizar el cine en esta forma son muchas, pero presuponen que todos tienen como su meta principal la búsqueda de "la verdad". La Caja de Pandora se abre ante tal premisa, ya que el concepto de la verdad es casi imposible de definir. La Verdad es quizás sólo aplicable a Dios, puesto que nosotros no poseemos más que nuestra propia interpretación de la verdad, "nuestra" verdad. La verdad también puede ser considerada desde una perspectiva etnocéntrica –para el bien de la comunidad– en vez de egocéntrica. Desde un punto de vista filosófico, la verdad puede ser sutil y sublime, pero finalmente efímera e inalcanzable. De modo que utilizaremos el término como subjetivo.

Como seres humanos no podemos ser objetivos, ya que cada uno de nosotros posee una verdad fundamental, una ideología; una visión y una forma de encarar el mundo que nos rodea. Es un bagaje con el cual funcionamos dentro de la sociedad, el fruto de experiencias que hemos tenido a lo largo de nuestras vidas que incluyen nuestra educación, la historia de nuestros antepasados, el entorno social en que crecimos, nuestro nivel económico, nuestras actitudes raciales, etc. Y todo lo que observamos a nuestro alrededor es visto a través de una óptica que ha sido formada y moldeada a través de expe-

riencias acumuladas en nuestra vida. Esto nos lleva, conciente o inconcientemente, a centrar nuestra atención sobre ciertos eventos, desdeñando otros o no prestándoles atención; y en el caso del cineasta, seleccionando –"enfocando"— lo que el público verá, desestimando aquello que elige ignorar.

De modo que el film etnográfico, como cualquier otra actividad humana, tiende a expresar los prejuicios de sus creadores, aunque éstos traten de ser objetivos. El problema surge de la idiosincrasia de los autores, las percepciones de los públicos, y la gran diversidad de prejuicios y actitudes culturales.

En una película de ficción, un grupo de gente trabaja en visualizar un concepto que en principio ha sido volcado al papel. En el cine etnográfico hay un solo observador de los eventos. Este espectador solitario deberá transmitir los eventos que documenta a miles de otros espectadores a través de un arte denominado cine. Si el público entra en la magia, esta experiencia compartida entre el filmador como espectador y la audiencia como testigo confluyen en una compleja alquimia de roles alternantes, que es quizás el efecto más interesante de esta disciplina, con el público como coautor del trabajo.

Hay quien opina que no se puede describir una clase de películas como "etnográficas" en y por sí mismas; uno sólo puede describir cómo son utilizadas. Por lo tanto, cualquier película deviene una película etnográfica dado su propósito o su uso. Bajo esta perspectiva, toda película comercial hecha en el mundo nos dice algo de la cultura que la generó; viejas películas nos permiten ver cómo costumbres, modas y actitudes han cambiado a través de los años, y se han convertido en invalorables documentos históricos y etnográficos.

Sin embargo, es interesante ver cómo las películas

etnográficas pueden ser percibidas por diversos públicos. Cuando las películas hechas en el Tercer Mundo son presentadas en países desarrollados, son generalmente tomadas como documentos didácticos, siendo analizadas e intelectualizadas sin un punto de referencia en sus propias sociedades; son "frías" y tomadas como realidades ajenas a las propias. Pero cuando esas mismas películas son presentadas en países del Tercer Mundo, se tornan estamentos políticos; son "calientes", vistas desde puntos de referencia ideológicos, y el público "ve" en ellas denuncias sociales filtradas a través de ideologías personales. Las películas devienen polémicas y controvertidas porque la audiencia está politizada, en algunos casos llevando a la acción para corregir lo que es percibido como condiciones inaceptables.

De una tendencia primera a documentar el mundo que nos es extraño, algunos cineastas etnográficos hoy en día han vuelto sus cámaras hacia sus propias sociedades urbanas para entenderse mejor a sí mismos. Esto es lo que se da en llamar el enfoque émico ("desde adentro"). Encuentro esto muy complejo ya que se requieren conocimientos sociológicos y antropológicos para poder entender los complejos problemas que enfrentamos en esta civilización, y los sutiles hilos que la mueven. Pero la tendencia es saludable. Un conocimiento personal de los sentimientos y motivaciones que el filmador comparte con aquellos que documenta puede dar como resultado ciertos documentos que penetren profundamente en nuestra psiquis.

A través de los años han habido también unas contadas experiencias en tratar de educar gente de otras culturas en las sutilezas del cine, para que puedan documentar sus propias sociedades. Pero el resultado es más una rareza que una oportunidad para que la gente se pueda expresar en este complejo arte.

Actitudes en filmaciones etnográficas

Somos seres humanos y estamos llenos de prejuicios, aunque no todos admitamos el hecho. Es por tanto esencial que el filmador etnográfico reconozca sus falencias para poder combatir sus prejuicios, puesto que pueden afectar la vida de otros seres. Algunas de las actitudes más peligrosas y prevalentes son:

Xenofobia subliminal

La tendencia en el cine etnográfico ha sido generalmente documentar aquello de otras culturas que nos sea más extraño, de modo que estamos constantemente viendo costumbres, ritos o ceremonias que nos parecen raros o exóticos. Esta tendencia a presentar eventos "extraños" nos lleva a pensar que los involucrados en ellos están en un nivel inferior de desarrollo, viéndolos como "primitivos" –de acuerdo a nuestra escala de valores– y por lo tanto, muy distintos a nosotros. El observar a gente de esa manera no es más que un ejercicio en *voyerismo* que implica una falta de respeto hacia otros seres humanos y sus creencias. Esta actitud inevitablemente refuerza el racismo y la xenofobia que están tan generalizados en el mundo.

Yo prefiero utilizar mi disciplina para remarcar las similitudes entre los seres humanos, en vez de enfocar sus diferencias. Si creyéramos en el concepto de relativismo cultural estaríamos en el camino de mejorar las relaciones humanas. Las diferencias entre gentes deben ser reconocidas –y sus valores culturales acentuados– pero el resultado final debería ser el maravillarnos de su riqueza y variedad, en vez de una excusa para el etnocidio.

A través de nuestra disciplina podemos contribuir

a una disminución del etnocentrismo, o a su fortalecimiento. En un afán de eliminar la xenofobia deberíamos acercarnos a nuestros sujetos con especial respeto y cariño. Y sería refrescante el detenernos cada tanto en nuestro trabajo para analizar si nuestro enfoque está basado en una relación de igualdad.

Estamentos ideológicos

Muchas veces, aun sin darnos cuenta, podemos estar involucrados en una actitud racista cuando tratamos de imponer nuestra ideología personal sobre los personajes de nuestras películas. Para mí, aun la buena intención de hacer películas dogmáticas con el fin de mejorar las condiciones humanas de los protagonistas puede ser –y generalmente es– una imposición de nuestros "ismos", y una falta de respeto hacia ellos. Sólo si los protagonistas mismos conocen los conceptos de nuestra ideología, y sólo si ellos estuvieran de acuerdo en representar tal ideología, yo podría justificar el hacer películas de ideologías dogmáticas. Pero la mayoría de las veces siento que las ideologías externas pueden teñir los resultados al colocar a los sujetos dentro de nichos rígidos o categorías extrañas a ellos. Por lo tanto, el hacer películas de "ismos" es más peligroso que beneficioso para los protagonistas. Lo ideal sería que no haya ningún paternalismo, sexismo o racismo involucrado. Ningún "ismo", punto.

Paternalismo

La actitud paternalista del cineasta se puede discernir claramente al ver sus películas. Es fruto de la forma en que ha actuado durante la filmación, la relación que tuvo con sus sujetos, y la forma en que ha presentado el material. Y podemos también discernir esta ac-

titud al observar las reacciones del público al ver la película: si salen admirando a los protagonistas podemos estar seguros que la experiencia de filmación fue igualitaria. Por el contrario, si el espectador sale con la sensación de que "nosotros" tenemos que ayudar a los pobres protagonistas, comienzo a dudar...

Veo esta actitud como muy difícil de erradicar puesto que la mayoría de las veces el cineasta es motivado por tratar de mejorar las condiciones de vida de sus sujetos. Y desde luego, tratamos de mejorarlas de acuerdo a nuestros valores.

El tecnócrata omnisciente

Puedo entender el origen del paternalismo en esta era de admiración por la tecnología. Generalmente somos "nosotros" quienes vamos a observar "otras" culturas desde un pináculo etnocéntrico de autoridad y supremacía tecnológica. El cineasta, aun en el Tercer Mundo, que ha sido educado en un ambiente urbano con todas sus amenidades, razona lógicamente que "su civilización" es la forma más alta lograda por el hombre. Otras organizaciones sociales, especialmente aquellas que se encuentran en el Tercer Mundo, o en culturas que han permanecido congeladas en el tiempo, pueden fácilmente ser consideradas inferiores, lo cual lleva a un natural desdén hacia los individuos de esas culturas.

Estas culturas "inferiores" o "diferentes" han despertado, desafortunadamente, la curiosidad de los cineastas, de modo que las películas que comúnmente consideramos etnográficas son aquellas sobre gente exótica no-occidental. Estas películas utilizan convenciones visuales y auditivas del cine documental que se fundamentan en una descripción narrativa para su interpretación antropológica. Por causa de las voces suaves, profundas y perfectas que leen libretos pulidos sin vacilación, a este tipo

de películas se ha dado en decir que son narradas por "la voz de Dios", y dan la impresión de poseer "el" conocimiento universal, cuando en realidad nos pueden estar dando datos incorrectos o presentándonos informaciones prejuiciosas.

Mucho mejor es dejar que los personajes hablen directamente al público, por sí mismos, para que nos expliquen sus pensamientos, motivaciones, convicciones, gustos, penurias y disgustos sin la necesidad de mediadores que se ven obligados a explicar los hechos para aquella gente "que no puede expresarse por sí misma".

El complejo de superioridad

Somos todos actores en el mundo en que vivimos, aunque algunos actúan sus ficciones más que otros. Una vez que hemos sido aculturados y "educados", tendemos a apropiarnos de los disfraces de nuestra profesión: nos vestimos de cierta forma, compartimos una jerga y nos identificamos con los mismos símbolos. Nos colocamos una máscara que nos haga sentir cómodos con nuestros pares.

Un cineasta etnográfico que lleva máscara no podrá tener éxito. Nuestras relaciones con otros deben ser sinceras, y debemos mostrarnos tal como somos. Si nuestra actitud está marcada por la honestidad y la veracidad, sin disfraces, la gente con quien nos comunicamos responderá en forma análoga.

Hay pocos filmadores que se acerquen a sus sujetos como iguales a sí mismos, ¡o que tengan la paciencia de escucharlos siquiera! Por lo que vuelvo a la idea de que aquel que quiere dedicar su vida a esta disciplina debe ser alguien sin máscaras; y no puede haber arrogancia cultural: ambas partes deben ser abiertas y sinceras para poder revelar sus almas.

La antropología por la antropología misma

El obtener una educación tiende a hacernos elitistas; aunque nos abre horizontes al darnos conocimientos y entendimiento del mundo que nos rodea, puede también eliminar nuestro potencial de llegar a ser humanistas. En antropología, el proceso educacional generalmente toma un enfoque literario en vez del experimental; obliga a los estudiantes a absorber conocimientos a través de libros por varios años, en vez de ponerlos en contacto con gente de otras sociedades desde el comienzo del proceso educativo. Por eso la experiencia se vuelve un juego intelectual más que un esfuerzo humano, centrando todo el proceso en la antropología y el antropólogo y no en los sujetos.

Imaginemos, por ejemplo, un antropólogo que ha conseguido un importante subsidio para estudiar los distintos tipos de pipas en el continente africano. Cuando hay gente que está muriendo de hambre por las terribles sequías, padeciendo enfermedades que en realidad pueden ser curadas con simples remedios, tal estudio debe considerarse no sólo estúpido, sino escandaloso. La meta final de un antropólogo debería ser el obtener los conocimientos necesarios para poder mejorar la humanidad, en vez de estériles ejercicios académicos.

En vista de esto, quizás el filmador etnográfico debería estar aprendiendo hacer películas en el campo desde un principio; su inspiración y métodos deberían emerger de la práctica constante, en vez de reglas intelectuales que le son impuestas y que se vuelven estériles.

El egocentrismo del artista

Muchos artistas exigen una desmesurada confianza en sus talentos y visión para poder crear algo que debe resistir los embates de la crítica. De modo que uno construye a su alrededor un egocentrismo que poco tiene que

ver con las rutinas diarias de la vida, y que generalmente separa a los artistas de su sociedad, convirtiéndolos en parias.

Pero esta "falla artística" debe ser combatida cuando vamos por el mundo en busca de "la verdad", puesto que no debe ser fruto de una visión egocéntrica o egomaníaca. Por el contrario, es quizás la humildad lo que ha caracterizado a los mejores filmadores etnográficos. Se vuelven invisibles para poder filmar con gran respeto a gente que les ha permitido entrar en sus vidas.

"Estoy ganándome la vida"

Aquellos estudiantes que eligen la antropología generalmente llegan a la universidad con una actitud idealista, deseando mejorar el mundo en que viven. Pero luego de cuatro a ocho años de estudios, y a medida que se acercan a lograr su título, la desesperación por conseguir un empleo y ganarse la vida deviene su principal objetivo. Y el prestigio de tener un doctorado prima sobre cómo deberá ser utilizado. De modo que todo ese conocimiento y potencial es puesto al servicio de alguna institución, y poco queda de ese idealismo para "arreglar" el mundo.

Esta actitud es también común entre aquellos que desean ser documentalistas, quienes, cuando están obligados a ganarse la vida, encuentran que están expresando en cine lo que el productor, que ha puesto el dinero, desea. Esto hace al cineasta un títere de las ideas y preocupaciones de otro. Se vuelve estéril cuando pone su énfasis en el dinero como la *meta* de sus esfuerzos, en vez de como un *medio* para lograr una meta orientada hacia la sociedad.

La idea de que uno llega a ser un elitista simplemente porque está mejor educado, es contraria a la idea de una sociedad democrática; es más bien la tendencia de

egocéntricos que, al llegar a ser profesionales, creen que pueden utilizar sus conocimientos y talentos simplemente para llegar a ser ricos, sin tener en cuenta sus responsabilidades con la sociedad.

El formato cinematográfico

Cuando se colabora en la producción de una película, el conflicto más irritante entre el cineasta y el antropólogo es de supremacía. Cada uno desea imponer su énfasis particular sobre el documento. El antropólogo siente que los datos documentados deben ser completos, explicados y analizados, mientras que el cineasta está más interesado en los elementos dramáticos, para poder introducirse en sentimientos, conflictos, tensiones, reacciones, atmósferas... Está en busca del drama inherente en la vida cotidiana.

El cine se presta naturalmente como un instrumento de documentación del comportamiento humano; el rol del cineasta es, pues, el explorar las relaciones que revelen los *significados* de esas acciones y rituales. El cine puede también resaltar conflictos, observando con fascinación el drama de la vida revelado ante nuestros ojos. Si una película se ha de hacer sobre gente, deberá acercarse al corazón para captar la vida tal como ocurre, en lugar de disecar mecánicamente su cultura material en la pantalla.

Cuando se trabaja en cine, el filmador etnográfico occidental debe considerar una serie de reglas estéticas básicas, comunes a la Cultura Occidental. He aquí algunos de los aspectos que habrá de tener en cuenta:

La forma artística

Cuando el producto final ha de ser una película para público general, el énfasis deberá recaer sobre los ele-

mentos cinematográficos, guiados por reglas dramáticas más que científicas. El cineasta debe utilizar todos los medios a su alcance para provocar en el espectador una relación emocional e intelectual con los personajes en la pantalla. El material que ha sido documentado deberá ser organizado en una forma artística, en una "película". Esto requiere que el filmador etnográfico siga una serie de reglas dramáticas que han sido impresas en nuestra memoria por su uso constante en nuestra cultura.

Los estamentos estéticos están tan profundamente inmersos en nuestra trama social y cultural, que cuando no son respetados nos ponemos impacientes, incómodos y, lo que es peor, aburridos. El cineasta experimentado sabe cómo presentar sucesos y datos para llegar al corazón del asunto con claridad y precisión, de modo que estemos constantemente intrigados, queriendo aprender más. Su mayor preocupación es el capturar los instantes dramáticos.

El modelo dramático occidental

En el Occidente estamos acostumbrados a una forma dramática conocida mucho antes de que los griegos lo convirtieran en un arte, y sistematizado por Aristóteles hace más de 2.000 años. Las reglas dramáticas aristotélicas son pocas y estrictas, y han permanecido firmes a través de los siglos, aún hasta las fórmulas melodramáticas de las películas de Hollywood.

De acuerdo a estas reglas, cada escena dramática debe contener elementos que avancen la acción hacia su culminación. Cada paso es importante; no deberán existir pasos innecesarios, como tampoco ninguno que falte, y el equilibrio entre esos pasos es importante para dar a la totalidad un ritmo sostenido. Esto implica que cada paso debe tener una cierta longitud, una cadencia que dé a la obra un tempo, un ritmo. No se puede detener la

acción para dar una descripción detallada que no es importante al tema, porque dentro de la totalidad de la obra tendrá un peso que no se merece, deteniendo el flujo dramático. Cada escena debe contener sólo la información necesaria para seguir de inmediato a la próxima, y los sucesos dramáticos mueven la acción inevitablemente hacia el climax, generalmente en una progresión acelerada.

La presentación de los caracteres de los personajes debe ser delineada en un principio, pues luego el enfoque está más centrado en la acción, aunque siempre dentro de escenas de contenido dramático. A medida que la acción progresa y los personajes son mejor conocidos por el espectador, los sucesos adquieren más importancia para empujar la acción hacia adelante con una síntesis progresiva, obviando aquello que el espectador ya sabe. De igual manera, una información global es siempre presentada al principio y, a medida que la acción progresa, otras nuevas y más complejas ponencias serán expresadas, construyendo sobre lo que ya se sabe.

La base de todo drama es conflicto, generalmente entre dos o más personajes que tienen metas diferentes y deben actuar en contraposición para poder lograrlas. La base de la lucha es casi siempre entre el bien y el mal, con el público identificándose con los personajes buenos, alentándolos a medida que combaten con los malos. De esta manera, la dramaturgia ha sido generalmente moralista, una forma de que los miembros de una cultura aprendan las leyes básicas de la convivencia.

En cine etnográfico, sin embargo, es raro que el cineasta pueda documentar conflictos entre los personajes que documenta. Podrá quizás documentar las tensiones de comunidades cuando van a la guerra, cuando hacen frente a gobiernos dictatoriales, cuando luchan por sus derechos colectivos. Más difícil es capturar las tensiones sutiles dentro de una familia cuyos miembros estarán obviamente en su conducta más ejemplar cuando son observados por extraños. El conflicto dramático en el cine

etnográfico generalmente se centra en las tensiones entre los seres humanos y la naturaleza, las luchas cotidianas por la subsistencia, y cómo el hombre debe adaptarse a las durezas de la tierra.

Dar a la película una estructura dramática es algo que supone estar íntimamente involucrado con el proyecto. En mi caso, logro este objetivo a través de la grabación de largos monólogos con los protagonistas a lo largo del proceso, lo que me guía a filmar ciertas escenas específicas. Esto me da el tema global, su estructura y énfasis. Por ejemplo, si comenzara a filmar un personaje que vive en una región que está sufriendo una sequía prolongada, es natural que el protagonista hable sobre la sequía en forma obsesiva. Y esto le haría aflorar sus creencias religiosas, sus mitos, su filosofía personal, etc. De modo que aunque hubiera comenzado por documentar una persona o una familia, terminaría documentando la región, sus problemas y la forma en que han logrado sobrevivir en ese medio.

El estilo personal

En cada obra, el artista repite una fórmula, un estilo que ha demostrado ser exitoso en el pasado para sus propósitos, y que deviene la matriz para cada nueva obra, con la esperanza de ser cada vez más pulida y profunda. Es el continente, digamos, para los materiales documentados. En cine etnográfico el mejor estilo es aquel que el cineasta ha encontrado menos intruso, y que comunique con la mayor veracidad los sucesos documentados.

Una película etnográfica debe tener un ritmo y un tempo que estén de acuerdo al ambiente en que fue filmado. Por lo tanto, su estilo debe emerger naturalmente de los materiales propios en vez de ser impuesto por considerandos estéticos preconcebidos, o por intenciones

pretenciosas de lograr una presentación novedosa a los materiales. Sin embargo, cada cineasta impone al material un particular estilo personal que es su contribución autoral a la obra. Aunque debe hacer un gran esfuerzo por no manipular lo filmado a través de sus propios prejuicios, ni imponerle significados que no sean los explícitos, el autor siempre imprime sobre su película un sello personal. El cineasta elige el tema y su enfoque, el énfasis que dará a los grandes temas, cuánto tiempo dedicará a cada escena individual, desde qué punto de vista, o qué ritmo dará a la obra en su totalidad.

La experiencia personal del cineasta a lo largo de los meses en que filma su película también juega un rol, al tener que comprimir una experiencia vivencial en unos pocos minutos de tiempo en pantalla. El cine es una síntesis de elementos dispares, de tiempo y de espacio.

El estilo manifestado en mis etnobiografías devino naturalmente al tratar de indagar en ciertas verdades de los protagonistas. Básicamente, mi estamento estilístico es el dejar que la gente a quien documento hable por sí misma. Esto implica descartar narradores foráneos que transformen el material en "verdades", generalmente escritas por expertos que han estudiado la cultura documentada y llegado a conclusiones intelectuales, muchas veces teñidas por sus propios antecedentes y prejuicios culturales. Cuando se documentan culturas, muy pocas veces se nos da la oportunidad de escuchar directamente a sus protagonistas. La introducción de cámaras livianas con grabación de sonido sincrónico, en la década del '60, ha posibilitado este enfoque. Antes el relator aparecía como el dueño de la verdad.

Estilo personal etnográfico

En 1968 fui invitado al Primer Coloquio Internacional de Cine Etnográfico, efectuado en la Universidad

de California, Los Angeles, para proyectar mis últimos trabajos documentalistas. Llegué con la inseguridad de un ex-alumno que sería evaluado por ex-profesores. Allí me enteré de que existía una disciplina conocida como "cine etnográfico", y que para alguna gente del Coloquio mi trabajo era considerado como tal. Años más tarde alguien me dijo que algunas de mis películas se podrían denominar "etnobiografías", y me siento cómodo con esa clasificación.

A través de mis etnobiografías describo elementos de las culturas que documento, tratando de indagar en profundidad la gran diversidad de maneras en que el hombre se ha organizado sobre la tierra, para tratar de entender el sentido de su vida y las formas que ha encontrado para sobrevivir sobre ella. Trato de captar la rica variedad de sociedades humanas.

Mis etnobiografías siguen algunas de las reglas de los puristas del cine etnográfico, pero no todas. Por un lado, filmo en el lugar donde las acciones ocurren, y en mis películas las actitudes de la gente y el carácter de su cultura son percibidas e interpretadas por el cineasta. He utilizado el cine como un instrumento para obtener una descripción detallada del comportamiento humano. Y considero como un desafío el llegar a una documentación veraz al apuntar mi cámara y micrófono sobre gente que hace lo que estaría haciendo si yo no estuviera presente.

Implícito en el trabajo de documentación etnográfica está la premisa de que nada debe ser dramatizado o ficcionalizado, actuado o reconstruido. Debo reconocer que en ciertas ocasiones he manipulado algunos de los eventos documentados en mis películas, aunque dadas las circunstancias, creo que el fin justificaba los medios.

Para ilustrar cómo y por qué algunas veces no he seguido las reglas de filmación etnográfica puristas, presentaré el caso de una de mis etnobiografías, "Cochengo Miranda". El título es el nombre del protagonista de la

película, quien vive con su familia en una zona desértica del oeste pampeano argentino. Durante mi trabajo de campo me enteré que don Cochengo estaba por recibir el título de su tierra a través de la gobernación de la provincia, debido a que había vivido en ella durante 30 años. Como había un sentido de expectativa entre los familiares, consideré importante el documentar ese evento dramático. Además, pensé que sería importante mostrar la paciencia ilimitada que los campesinos pobres de la Argentina deben ejercitar cuando se relacionan con la burocracia al defender sus derechos. También deseaba mostrar las peripecias del largo viaje que los habitantes del oeste pampeano deben emprender cuando necesitan realizar trámites en Santa Rosa, la capital de la provincia de La Pampa.

En esta situación particular las alternativas eran: esperar que el título de propiedad fuera otorgado (esto es lo que un buen filmador etnográfico haría), o provocar la situación para poderla documentar con un cierto control. Yo hice ambas cosas. Después de esperar dos meses, y en vista de que la entrega del título se retrasaba, decidí tratar de activar la gestión para poder filmarla. Me presenté en las oficinas del gobierno provincial en Santa Rosa –que están a unos 400 kilómetros del puesto de don Cochengo– y traté de establecer el día en que el título sería entregado. Con esta información me fui a la estación local de radio donde, a través de un programa especial del mediodía, se suelen anunciar mensajes hacia el oeste pampeano. Les solicité que dos días más tarde enviaran un mensaje a don Cochengo diciendo que su título estaba listo, y que viajara a la gobernación para recibirlo. Al día siguiente regresé al puesto de los Miranda y le dije a la esposa de don Cochengo lo que iba a ocurrir; ella prometió tener el almuerzo listo para la hora en que la noticia fuera transmitida. Por lo tanto, me fue posible documentar el momento en que don Co-

chengo la escuchaba, y su reacción. Luego documenté el viaje de cinco días que le llevó llegar a Santa Rosa, y el momento en que firmaba la escritura de propiedad de su tierra. Creo que cuando rompí una de las reglas de pureza etnográfica no fue para presentar una imagen distorsionada de la realidad, sino por el contrario, para llegar más cerca a la verdad de la situación.

A lo largo de 25 años he hecho una considerable cantidad de películas, la mayoría documentales sobre realidades de mi país, la Argentina. En 1969 presenté una película de una hora titulada "Hermógenes Cayo", en la que había experimentado un nuevo estilo que parecía satisfacer muchos de los problemas estéticos que me habían asediado desde hacía tiempo. Era el retrato de un tallador de imágenes religiosas que vivía en el desolado altiplano del noroeste argentino.

Había conocido a Hermógenes en 1965, y lo visité varias veces a lo largo de seis meses antes de grabar finalmente un par de horas de conversaciones con él. Parte de esos monólogos fueron utilizados más tarde como la única narración de la película. Lo que grabé ese día hubo de ser la inspiración para los temas y eventos que habría de filmar durante otras visitas a lo largo de un año y medio, hasta que un día, al regresar, supe que había fallecido de pulmonía. La película fue compaginada con cuidado durante los dos años siguientes, y el resultado es un cálido documento de las experiencias compartidas que yo tuve con él. Puede también considerarse un testimonio de nuestra amistad.

Desde entonces, he utilizado este enfoque estilístico en otras documentales largas sobre gente que yo he apreciado, y a quienes visité a lo largo de varios meses hasta que sentí que tenía material suficiente como para transmitir sus vidas y filosofías. Aunque las películas están hechas desde un punto de vista de un observador en tercera persona –en la que la cámara es "invisible", y la

acción ante ella es espontánea y desinhibida– no estoy seguro si las películas pueden ser consideradas etnobiografías puras, o si son demasiado subjetivas como estamentos de una amistad, con gente a quien llegué a respetar y admirar.

Al filmar utilizo siempre un enfoque "sin-ideas-preconcebidas", tratando de obtener una cierta pureza en captar lo que ocurre frente a la cámara. Tal enfoque crea un método; es como si el cineasta y el espectador fueran aprendiendo poco a poco algo sobre la gente filmada. Esta experiencia de aprendizaje se hace tan interesante como la película en sí. También le da el ritmo y tempo correctos, puesto que el estar involucrado en los eventos que se están filmando es lo que alienta al filmador. También encuentro que este enfoque me interesa por ser el más humilde, el menos etnocéntrico, ya que demanda un mayor compromiso hacia los protagonistas, y no hacia la visión y deseos del cineasta.

Metodología

Aunque un grado de intuición es necesario al hacer este tipo de película, aplico en ello sin embargo un método y disciplina. Son prácticas concretas que obedezco cuando hago las etnobiografías. A través de los últimos 20 años he desarrollado una serie de etapas que he seguido más o menos fielmente.

Conocer el idioma de los protagonistas

Este es un elemento esencial para obtener un profundo entendimiento de un pueblo. Sólo una vez experimenté la frustración de la incomunicación, y fue cuando filmé sobre la cultura Guarauna en Venezuela. El resultado es una película que da un panorama superficial

y en la que no se reconoce a ninguna persona específica en la pantalla; está llena de generalidades que son difíciles de fijar en nuestras mentes, puesto que no hay un personaje sobre el cual centrarlo. Esto fue el resultado de mi fracaso de comunicación interactiva con individuos específicos, una experiencia que me enseñó una buena lección para mis futuros proyectos.

Elegir una persona o familia

Los títulos de mis últimas etnobiografías llevan el nombre de sus protagonistas. Esto implica que estoy documentando individuos concretos que son activos miembros de una cultura o comunidad, aunque ese hecho será develado en la película en vez de ser el punto de partida de la producción. Este enfoque me ha llevado a la vida de individuos, concretos y a sus luchas. Muchos elementos culturales aparecen fusionados al seguir a una persona a través de sus problemas, gustos y disgustos, puntos de vista e idiosincrasias. Por extensión, podemos llegar a entender cómo piensan otros individuos de su comunidad, sus enfoques de la vida, y cómo se han adaptado a sus circunstancias. Por lo que esa persona a la larga trasciende el individualismo para devenir un sujeto colectivo, a través del cual podemos entender desde dentro cómo es su cultura.

Hay muchos otros métodos, pero éste parece estar de acuerdo con mi propia forma de documentar la condición humana, y llegar a la verdad, aunque pueda ser sólo una visión parcial de esa verdad. Representa un estilo de cine que genera una curiosidad por saber más.

La elección de los personajes de mis películas ha sido variada; alguna vez fue un encuentro fortuito y un deseo de indagar más profundamente en la vida de una persona que encontré interesante. Otras veces me fueron propuestos temas, tal como el de documentar las vici-

situdes de hacheros en los bosques de caldén de La Pampa ("Los hijos de Zerda"); una vez decidido, salí a buscar al miembro de esa comunidad que vendría bien para el proyecto. La elección de los protagonistas ha sido siempre una prerrogativa mía, y sólo mía, ya que debo sentir una gran afinidad hacia los personajes con los que he de convivir en una experiencia a lo largo de meses de trabajo.

Filmar con un equipo mínimo de gente

Si un cineasta trata de hacer una película sobre una familia de cinco miembros, con un equipo de filmación de seis personas, el efecto del proceso será tan abrumador que es difícil imaginar que la película sea algo más que una documentación de tensiones por ser observados-estudiados-espiados.

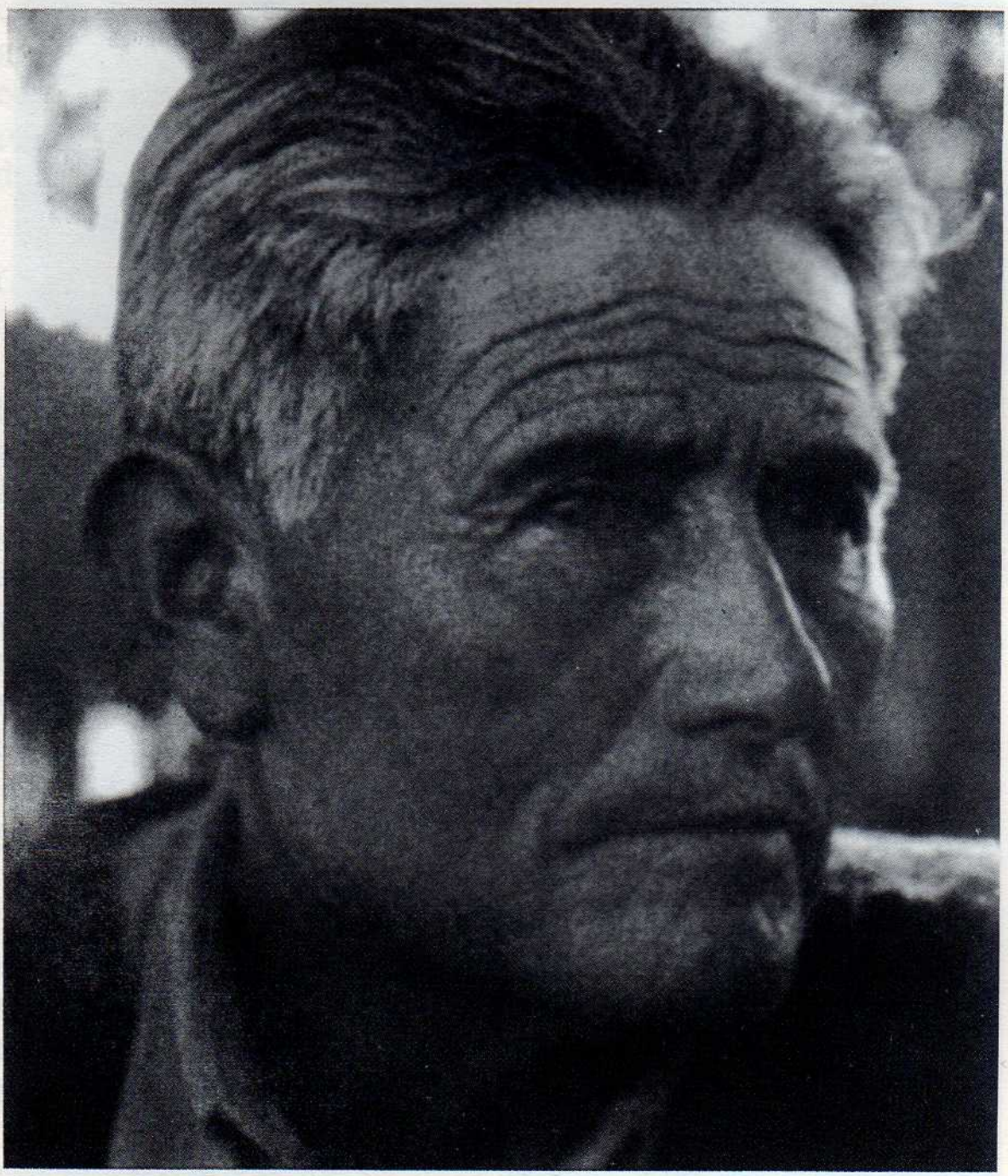
Quizás parte del éxito de mi estilo sea el hecho de que voy a hacer mis películas solo, o acompañado de una sola persona –aunque soy yo el que filma y el que graba la mayoría de los monólogos para que haya una unidad de propósito y enfoque–. Y siempre elijo una persona que guste de esta actividad, pues cualquiera que esté aburrido o infeliz, viviendo en adversas condiciones, crea tensiones que eventualmente se verán en la pantalla. Si el interés y la fascinación se mantienen a lo largo de la experiencia, el resultado es un documento distendido y profundo, conteniendo valores que perdurarán, y que hablarán a numerosos públicos en el correr de los años.

Si el compañero es antropólogo, esto puede ayudar a incluir y entender mejor los hechos y elementos más importantes en la película. La situación ideal es aquella en que el cineasta filma los visuales mientras el antropólogo graba el sonido sincrónico. Esto permite construir una sutil relación entre ambos, al tiempo que se toman decisiones temáticas y creativas.

Una asociación entre cónyuges es una forma aún me-

Hermogenes Cayo (1969). Pastor, imaginero y tejedor de la Puna argentina en el que confluyen y se desarrollan creativamente dos culturas. Prelorán lo ha perennizado en su película que, entre otros, mereció el Premio Konex 1981.

Damacio Caitrúz en ***Araucanos de Ruca Choroy*** (1971). Vida y vicisitudes de una reserva Mapuche en un pequeño Valle de los Andes del Sur en la Provincia del Neuquén.



En ***Cochengo Miranda*** (1974) Prelorán refleja la intensa y arraigada vida del criollo en el desértico oeste pampeano.

Sixto Ramón Zerda en ***Los Hijos de Zerda,*** Pvcia. de La Pampa, 1978.

jor de hacer este tipo de cine. Una pareja tiene mayores posibilidades de lograr un documento sereno y profundo, porque neutraliza toda tensión, sea sexual o competitiva, que pueda surgir en el trato del cineasta con sus protagonistas. Al hacer las entrevistas para los monólogos, cada uno puede concentrarse en los miembros de su propio sexo para lograr visiones más profundas de la gente documentada.

Ganar la confianza de los protagonistas

Es difícil explicar cómo logro esto, pero generalmente es un hecho natural y ocurre muy rápidamente; la gente sabe instintivamente cuando uno es un intruso. Pero cuando yo hago una película, tengo la profunda convicción de que ésta podrá ayudar a mejorar la situación de los documentados; les doy una plataforma para hablar y actuar lo que ellos desean comunicar, y nunca pondría nada en la pantalla que los dañe. Los protagonistas parecen entender desde el comienzo que voy a trabajar *para ellos.*

Crear una relación con los protagonistas

Creo que nunca podría hacer una película sobre gente a quien no respetara. Si fueran tramposos, jugadores o gente irresponsable dentro de su entorno cultural, no podría ocupar mi tiempo con ellos porque yo estaría siempre a la defensiva para no perjudicarlos.

Hay un paso deliberado y lento en esto de hacer etnobiografías, ya que regreso periódicamente a visitar a los protagonistas y la relación deviene una amistad, y un importante hecho familiar. Esto se logra gracias a la ausencia de paternalismo, o de un afán de querer juzgarlos; los sujetos no se sienten observados por alguien superior a ellos. Nos volvemos confidentes, con un gran

respeto mutuo, y mi propia fascinación es tratar de penetrar en sus *seres* más que en describir sus entornos materiales. Pocas veces entro a sus dormitorios o áreas privadas, por ejemplo, puesto que no son importantes para mis objetivos. Mi principal meta no es mostrar objetos sino reacciones e interrelaciones. Es por eso que no me gusta invadir ciertas zonas familiares, esa actitud intrusa, de espía, violaría su privacidad.

Buscar intimidad grabando monólogos

En la pantalla, las acciones y eventos que son documentados representan los aspectos materiales de una persona –y cómo ha logrado sobrevivir dadas sus circunstancias–. Esto, sin embargo, sólo cuenta parte de la historia, quizás la menos importante. Yo agrego la voz de los protagonistas en la banda sonora –su "espíritu"– como el resultado de monólogos que he grabado a lo largo de un período, una vez que los protagonistas han ganado mi confianza.

La única forma en que puedo llegar a conocer a una persona es que me hable durante horas. A medida que lo hace, me revela su alma y me hace saber su visión del mundo que lo rodea, sus creencias religiosas y sus puntos de vista filosóficos. A lo largo de meses, estos monólogos devienen cálidos e íntimos, y esta intimidad es transmitida directamente al espectador a través de la banda sonora de la película. Son revelaciones hechas a un amigo atento, y contienen una carga, una veracidad, una magia que es difícil de lograr de otra manera.

La idea de ir a una región sin ideas preconcebidas me satisface, y a medida que las grabaciones progresan me guían hacia aquello sobre lo que debo concentrarme en las filmaciones. Dejo que esto ocurra voluntariamente, escuchando los temas y problemas sobre los que ellos sienten profundamente. Las entrevistas son amplias y sin

preguntas específicas, excepto cuando los temas comienzan a emerger y debo tratar de entenderlos mejor.

El secreto de la empatía del público con los protagonistas es que sus narraciones han sido grabadas como diálogos conmigo, de los cuales he eliminado mi voz o cualquier alusión a mi persona. El personaje en la pantalla está dirigiéndose al espectador como si fueran cálidos amigos, y esta intimidad sólo puede ser alcanzada a través de una amistad con los personajes a lo largo de meses.

Cuando los investigadores hacen preguntas, sus informantes suelen dar aquellas respuestas que los científicos quieren oír. En mi trabajo intento una interacción diferente porque no estoy "buscando" información específica. Los sujetos se abren entonces libremente. Hablamos de cualquier cosa que ellos desean contarme, sobre aquello que es más importante para ellos. Es por amor y no ciencia que hago esto; ellos generalmente lo entienden y son veraces.

Mis películas, de hecho, vehiculan conocimientos desde la fuente misma, ya que permiten a ciertos individuos expresar sus propias verdades. Mi rol es el de ofrecerles acceso a un medio de comunicación vedado a la gran mayoría de ellos. Los protagonistas de mis películas describen los temas que les conciernen desde su propia experiencia: hablan por sí mismos, sin la presión de otros puntos de vista externos. Pero, ¿cuántas veces tenemos la oportunidad de escuchar sus verdades a los propios protagonistas, en lugar de tener que escucharlos a través de terceros, sean antropólogos, sociólogos, políticos o periodistas?

No interrumpir las rutinas normales

Mientras filmo una película generalmente viajo a la región una vez al mes, y me quedo sólo unos pocos días,

o hasta horas, para no interrumpir las rutinas normales de la vida cotidiana que documento. Si me quedara por más tiempo mi presencia se volvería un estorbo al ser tratado como un huésped, y no parte del grupo familiar. Al visitarlos regularmente las ocasiones se devienen frescas, festivas y alegres, siempre con nuevas cosas de que hablar y nuevas experiencias que compartir.

Ser un "observador-participante"

El film etnográfico difiere del cine narrativo o de ficción en que el primero concentra su atención en transmitir los eventos, y el segundo en desarrollar una visión particular. En cine etnográfico las percepciones del observador-participante juegan un rol importante, por lo que los cineastas y antropólogos deben estar atentos a los problemas de percepción individual para tratar de minimizar las interferencias al documentar elementos culturales. Para lograrlo, el cineasta debe entender y respetar tal cual es el comportamiento social y la cultura que documenta.

Tratar de ser invisible

Otra distinción entre películas de ficción y etnográficas es que la relación del filmador con el material es diametralmente opuesta, y parece no tener ninguna conexión. En ficción, el libreto es escrito *a priori* y la mayoría de los elementos dramáticos son considerados en ese momento. Cuando el libreto es transformado en acción visual, todos los elementos de producción deben ser "dirigidos" por alguien, que es el centro de todas las actividades, el centro de toda "tensión". Esto significa el impartir órdenes a los actores, como también a los técnicos. El director (el "super-ego") es la sola persona que da a la obra un carácter, una atmósfera, un ritmo.

En el cine etnográfico ocurre exactamente lo opuesto ya que el cineasta debe "desaparecer", devenir invisible para asegurar que aquello que ocurre frente a la cámara sea espontáneo y libre de tensiones. Toda la experiencia es un ejercicio en "anti-ego", en humildad. Deberá haber un compromiso con la realidad más que una imposición de los deseos y temperamento del realizador.

La técnica implica captar el momento tal como ocurre, ubicando la cámara en la mejor posición posible –en el ángulo preciso, con el lente correcto, en el momento justo– con el adicional de tener que captar la complejidad y totalidad del evento, y las reacciones a él. Esto casi requiere que el cineasta sea el camarógrafo, puesto que las decisiones cruciales se suceden a medida que transcurre la acción, y la única persona que las puede hacer es el "ojo" que está filmando el evento. El cineasta debe estar editando en su cabeza a medida que ocurren los sucesos, puesto que deberá filmar otros elementos que eventualmente necesitará para combinar.

Disponer de suficiente tiempo

Las películas etnográficas se basan generalmente en extensas investigaciones de campo, pero dedicándoseles un tiempo muy limitado a las filmaciones en sí. Sin embargo, la única forma de penetrar profundamente en los temas es insumiendo mucho tiempo con los protagonistas, para poder penetrar en sus circunstancias y en su interior. Este es un lujo para el realizador ya que producir películas es muy caro, pero puede ser hecho a bajo costo como mi trabajo lo ha demostrado.

El enfoque estilístico que utilizo al filmar mis etnobiografías no es típico por la cantidad de tiempo que implica. Las películas que yo considero que han tenido más éxito fueron aquellas que comencé sin saber cuándo las iba a completar; el tiempo es realmente mi última pre-

ocupación. La producción se desarrolla naturalmente a lo largo de un cierto tiempo. El evento real, el hacer la película, deviene mi vida: el compartir de una experiencia con los protagonistas. El producto final es por lo tanto parte de sus vidas como de la mía, tanto un proceso como un fin en sí mismo.

Para poder apreciar el *cambio*, la producción por sí sola debería transcurrir a lo largo de un año para asegurar la documentación de eventos importantes durante un ciclo completo de las estaciones, y su efecto sobre gente que vive íntimamente ligada a su entorno. Durante cada visita se filma, y a lo largo de la producción eso es adicionado a lo ya documentado, y reestructurado constantemente hasta que la experiencia llegue a su fin. El proceso es orgánico, ya que uno nunca sabe a ciencia cierta hacia donde; pero en cada viaje nuevos elementos se agregan y el material en sí comienza a dictar la estructura y sus ritmos.

Es mucho más fácil hacer una película que insuma de dos semanas a un mes para darnos una visión panorámica de una cultura. El cineasta corre desaforadamente filmando aquellos eventos comunes a todos los individuos –especialmente sucesos comunales coloridos y entretenidos tales como festivales o ritos– y luego se va. El resultado puede ser interesante, pero quedará poco tiempo como imagen en la mente del espectador. Es básicamente superficial. Nos deja con el sentido de que apenas hemos raspado una cultura.

Transformar lo documentado en un formato artístico

Cuando regreso con el metraje filmado, me siento frente a la mesa de compaginación y comienzo una segunda etapa. La cuestión primordial ahora es cómo transformar lo que he documentado en un hecho artístico. Este ejercicio intelectual generalmente es mucho más exte-

nuante, y consume mucho más tiempo que las filmaciones; todo el proceso conduce a ir condensando el material para utilizar sólo lo esencial; la síntesis es mi meta principal.

De modo que ante la mesa de compaginación han de desfilar infinitas veces sólo aquellas imágenes específicas que elegí filmar. Generalmente trabajo solo con el material, organizándolo de diversas maneras a lo largo de semanas. Compagino con sumo cuidado para que la imagen y el sonido se combinen para crear si es posible una compleja y sofisticada obra de arte. La sensación global es la de total control sobre el material. El placer está en crear algo que tenga significado, cargado de impactos emocionales.

En esta etapa, un amateur encuentra casi imposible el poder separarse del material filmado, y tiende a retener escenas que contienen un valor personal. El profesional, por el contrario, se acerca al material para hacer una película que debe comunicarse con un público. Luego de tantos años y tantas películas, encuentro fácil el cortar el material hasta su síntesis, utilizando sólo los ingredientes básicos de la película, sin tener remordimientos por lo que se ha desechado.

Para un realizador la primera proyección de su película es una espera tensa y solitaria, hasta ver la reacción del público. Pero si el cineasta ha hecho su trabajo bien y su película es compacta, bien manufacturada y sutil, cada espectador obtendrá un cierto placer al verla. En tales momentos, la relación del cineasta con su película se hace secundaria; luego de ejerçer un control total sobre la obra hasta ese momento, la obra es ahora de dominio público, y el que la hizo es olvidado. La película, por otro lado, es su *alter ego* que quizás lo sobreviva por décadas. Hay, pues, un placer espiritual que se gana en todo esto, pero también una pérdida repentina e irrevocable. Siempre he sentido una gran depresión al fin de

la primera proyección, que sólo puede ser combatida trabajando sobre otra película.

Preocupaciones éticas en cine etnográfico

Durante el estreno de mi película "Hermógenes Cayo" en Buenos Aires, la persona que estaba sentada a mi lado se entusiasmó mucho, y promediando la película me preguntó dónde vivía Hermógenes porque quería ir a visitarlo. De pronto me di cuenta cómo una película podría haber afectado su vida, para bien o para mal.

Una película puede cambiar la vida de sus protagonistas por la influencia que ejerce sobre cada espectador, o a través de acciones institucionales. A menos que el cineasta entienda el posible impacto de su película, es un irresponsable, ya que está tratando con seres humanos. Una serie de guías éticas debería, por lo tanto, ser seguida cuando uno se embarca en tan delicado camino.

Responsabilidad social del cineasta

Me considero un educador. Creo que los grandes cambios a lo largo de la historia han venido a través de medios pacíficos, y que la educación ha logrado avances más importantes y duraderos que las revoluciones.

Tener acceso a este medio de comunicación tan sofisticado debería hacer sentir humilde al cineasta, quien ha de considerarlo como un regalo a ser utilizado para llegar a una meta socialmente orientada. El cineasta etnográfico tiene la responsabilidad de educar a la sociedad en que vive sobre otras alternativas de vida.

Reciprocidad

Hace muchos años, mientras co-dirigía una película con un amigo, pasamos diez días en la casa de una fami-

lia en un remoto valle de la Argentina. Hacia el final de la experiencia las tensiones aumentaron porque mi amigo trataba a los protagonistas fríamente, absorto en hacer la película. Pero esta gente eran tan pobre que le faltaban los elementos básicos, y no podíamos ignorar que estaban ocupando mucho de su tiempo con nosotros en vez de atender a sus obligaciones para sobrevivir. Por fin tuve una acalorada discusión con mi amigo en la que él aseguraba que la película eventualmente ayudaría a traer el cambio a toda la región, pero él no sentía una responsabilidad personal por ayudar a estos individuos, quienes eventualmente estarían mejor como resultado del efecto de la película. Desde mi punto de vista, sin embargo, una vez que nuestro camino se cruza con el de otro ser humano nos volvemos inexorablemente ligados, y no puedo ignorar sus problemas; siento una responsabilidad por el bienestar de esa persona.

Durante la producción de una película me encuentro constantemente interactuando con los protagonistas, la mayor parte del tiempo ocupado con su salud, llevándolos a lugares que necesitan ir, o tratando de resolver sus problemas. La película es el producto de una intensa experiencia de vida recíproca entre el cineasta y sus protagonistas. Algunos regalos son intercambiados frecuentemente, pero nunca dinero. Tan pronto como hay dinero involucrado la película pierde algo de su frescura y espontaneidad, puesto que está basada en un trato comercial más que en la amistad.

Proteger a los protagonistas

Mientras filmaba una de mis películas, en el interior de la Argentina, uno de los hijos del protagonista había sido encarcelado por el presunto robo de una bicicleta. Las autoridades policiales me dieron permiso para entrevistar y filmar al muchacho en la cárcel, pero decidí

no hacerlo porque no era importante para mi película. Fue apenas un pequeño evento en la vida del muchacho, pero de haberlo documentado en la película habría sido marcado para toda la vida como un ladrón. El poder del cine es devastador cuando es visto desde este enfoque.

El principio fundamental de una experiencia etnobiográfica es que la relación de amistad y respeto mutuo crece entre los protagonistas y el cineasta, por lo que nunca podría filmar algo que les hiciera daño. Esto sería muy sencillo ya que a lo largo de las entrevistas grabadas muchas veces me revelan secretos que nunca darían a conocer públicamente. Un cineasta inescrupuloso podría utilizar ese material, arruinando así la vida y reputación de gente que le ha brindado su confianza. Dado que la mayoría de la gente no entiende las implicancias de sus revelaciones, el cineasta debe protegerlos de su propia ingenuidad.

Considerar los condicionamientos culturales del público

A lo largo de las muchas y complejas etapas que lleva producir una película, es posible transformar, variar o distorsionar la realidad que se ha documentado. Estamos todos culturalmente condicionados, pero este condicionamiento es generalmente tan innato y profundo que quizás no somos concientes de él. Es por lo tanto indispensable que el cineasta etnográfico sea constantemente autocrítico para asegurar que su película sea vista por los públicos en la forma que él considera veraz. Esto implica entender cómo gente de su propia cultura, aquellos de otras culturas y, lo que es más importante, aquellos de la cultura que ha sido documentado, percibirán la película.

Una película mal hecha puede provocar risa. El cineasta deberá asegurarse que una risa inesperada nunca llegue a humillar a los protagonistas. Esto requiere que la película sea proyectada a diversos públicos antes de ser

terminada para evaluar sus reacciones; es esencial que perciban las sutilezas culturales presentadas, y que empaticen con los personajes para que, si fueran de su misma cultura, sientan que también ellos actuarían de esa manera. Esto aseguraría que, aunque el público se ría *con* los personajes, no se rían *de* ellos.

Veracidad

Para garantizar una documentación veraz, cada película debería ser proyectada a los protagonistas justo antes de completarla. Si están de acuerdo que el documento es correcto y que los muestra en forma favorable, entonces me siento con la libertad de terminar el proyecto. Las limitaciones de equipo pueden impedir al cineasta poder hacer esto, pero con la posibilidad actual de pasarlo a video y mostrarlo en un aparato de televisión, es más factible. Proyectarles la película en este estadio es lo menos que se puede hacer por aquellos que nos han permitido entrar en sus vidas.

Cuidado del contenido y presentación

El primer impulso de los espectadores suele ser ayudar a los documentados que han visto en la pantalla con sus necesidades inmediatas, tales como carencia de ropa y dinero. Sin embargo, el cambio permanente y el progreso sólo pueden ser logrados a través de acciones institucionales y leyes más justas. El cineasta debe enfocar estas preocupaciones humanísticas en sus documentos, realzar los problemas y sus soluciones lógicas, para convencer a los gobiernos sobre ciertos cambios duraderos.

Regresar para exhibir la película

Los protagonistas están ansiosos de ver los resultados de una larga e intensa experiencia, por lo que es im-

prescindible un gran esfuerzo por presentar la película en la región donde fue hecha, para compartir la emoción de la gente al verse retratada en la pantalla. Esto también demuestra a la gente lo agradecido que está el cineasta.

Considero ideal lo que ocurrió en el estreno de *Cochengo Miranda*: el gobierno de la provincia de La Pampa organizó una gran fiesta popular en El Boitano, remoto puesto a más de 1.000 kilómetros de Buenos Aires, adonde se llevó un generador, se colocaron luces alrededor de una improvisada pista de baile, se enfriaron las cervezas y se colocó el proyector. La película fue proyectada tres veces esa noche, y el baile siguió por tres días con proyecciones intermitentes...

En otra ocasión, mientras Damacio Caitrúz (*Araucanos de Ruca Choroy*) observaba su imagen con admiración, me aseguraba que lo que él decía en la pantalla era efectivamente veraz. Quienes nunca han visto una película quedan tan atrapados en la magia de la proyección que hasta conversan con las imágenes de aquellos que reconocen en la pantalla.

Compartir las ganancias

Si la película es vendida para distribución comercial, es aconsejable que parte de esas ganancias vayan a la gente que ha sido documentada. Y no debe ser simplemente una cifra simbólica para apaciguar nuestras conciencias, sino un 25 por ciento de la entrada bruta. Y debe ser entregada a medida que entra en vez de esperar a que la película recupere su inversión para dividir las ganancias. Los protagonistas deben ser considerados como los socios claves de la producción, y sus necesidades son inmediatas.

Pero no creo que todas las ganancias debieran ir a los protagonistas mismos, sino que un gran porcentaje

debe financiar proyectos comunitarios que beneficiarán a toda la comunidad o región.

Una amistad duradera

A lo largo de los años mi esposa y yo hemos tratado de mantener correspondencia con los protagonistas de mis películas, y cada tanto hemos viajado a sus regiones para mantener las amistades y enterarnos de las novedades. Estamos, por lo tanto, concientes de los efectos que cada película ha tenido sobre los protagonistas. En algunos casos ha sido positiva, con avances materiales tales como caminos, mejoras en sanidad, agua corriente, etc. En otras, los efectos han sido mínimos, generalmente porque los gobiernos militares que ha sufrido la Argentina no han tenido interés alguno en mejorar las condiciones de vida de la gente rural.

Pero muchos de mis protagonistas se han sentido orgullosos de participar en las películas, puesto que ha mostrado el lado positivo de sus regiones. En el caso de *Cochengo Miranda*, los eventos retratados han servido para afianzar algunas costumbres folklóricas que estaban en vías de desaparecer. La película ha sido proyectada numerosas veces en los pequeños poblados de la región, reforzando las creencias y tradiciones de esa gente.

Mis películas tratan de quienes rápidamente devienen mis amigos, y en cuyas vidas entro con muchos deberes y responsabilidades. En tal sentido, las películas adquieren un matiz de subjetividad dado por mi visión y relación particular con aquella gente. Si esto significa que no son consideradas "etnográficas", así sea.

Conclusión

Las películas que hago son, en principio, para los protagonistas. No lo son para mí, ni para los públicos que

las han de ver, sino para aquellos a quienes he documentado. Las filmo para *servirles*. No voy a "estudiarlos", "analizarlos", ni a "juzgarlos". Tampoco voy como un científico que estudia sociedades como si fueran una colonia de hormigas: fríamente, "objetivamente". Voy para *entender*, y para *aprender* de ellos.

Actúo como un profesional que ha logrado manejar un arte sofisticado y un medio de comunicación, que lo tiene a su disposición. Pero no he utilizado este medio para presentar mis propios puntos de vista. En cambio, prefiero que otra gente, que tiene experiencias que vale la pena conocer, lo utilice a través mío. Me veo como un amplificador efectivo a través del que la visión de otra gente pueda ser transmitida con la menor interferencia posible.

Al seguir tenazmente mi profesión no busco la felicidad, o no hubiera pasado cinco años en hacer una película sobre etnocidio —*Los Ona, Vida y Muerte en Tierra del Fuego*—. Esta la hice por el desafío de hacer algo meritorio. Pero hacer películas etnográficas también me ha traído grandes satisfacciones; los sacrificios que implica y las magras recompensas que ofrece están más que compensadas por otros elementos más sutiles. Sé, por ejemplo, que es importante ocupar mi tiempo con gente rural —los olvidados, los ignorados, la "minoridad" del 75 por ciento de la población mundial que se esfuerza por sobrevivir.

Si he de ocupar mi tiempo y energía en una película a lo largo de meses, y aún años, esa inversión debe resultar en algo excepcional dentro de las limitaciones de mi talento: una obra compleja y profunda. Por compleja no quiero decir una película formalmente "artística" o enigmática, sino una que toca importantes temas que son comunes a todos los seres humanos. Por profundo quiero significar que sondea en la psiquis humana.

Una obra de arte es "completada" por su receptor,

con el artista siempre esperanzado en tener un especial diálogo entre la obra y sus espectadores. Aunque aprecio este resultado final, mi satisfacción profunda está en el hacer las películas, que han enriquecido mi vida y mi visión de la humanidad. Me ha hecho menos propenso a juzgar personas por lo que me gustaría que fueran, para tomarlos tal cual son. Me ha hecho más conciente de mis propias debilidades y flaquezas, que no son ni más ni menos que las de la mayoría de los seres humanos.

El conocimiento y la sagacidad de la gente viene de experimentar diversas vivencias, y quizás esta búsqueda de nuestra humanidad, de la esencia humana en cada uno de nosotros, es para lo que hago todo esto. Tratar de encontrar el lazo común que nos une, en vez de "pertenecer" intelectualmente a alguna moda, actitud, ideología dogmática o filosofía ajena, y movido por ellos en vez de por nuestra propia y básica intuición.

A lo largo de los años he adquirido un cierto conocimiento de la naturaleza humana, puesto que mi tema es, en un sentido real, yo mismo. Mis películas parecen hacer brotar del público un sentimiento de empatía para con los personajes en la pantalla, pues profundizando en la condición humana nos encontramos a nosotros mismos.

Me preguntan a menudo qué deben hacer aquellos que quieren filmar este tipo de cine. A mi juicio, el ingrediente principal es compromiso. Pero debe ser un compromiso personal. Compromiso viene de experimentar la vida con la intención de entender cada cosa lo mejor posible, y con una sensibilidad para el cambio positivo. Debemos hacer las cosas por nuestro país, por nuestra sociedad, como una importante contribución a la humanidad. No puede ser simplemente un trabajo rentado porque las películas carecerán de esa energía e intencionalidad especial; las prioridades del cineasta deberán estar enfocadas en la película y su mensaje.

Ciertas culturas tradicionales, que han demostrado su

sagacidad al evolucionar y sobrevivir a través de los siglos, son dignas de documentación, y deberían servir de inspiración a la humanidad moderna. No estoy en contra del progreso; no podría ser un cineasta sin la tecnología. Pero las sociedades tradicionales tienen mucho que enseñarnos: saben cómo mantener sus entornos, están ligados por un fuerte sentido de identidad, y saben compartir. Sin embargo, la mayoría de ellas están siendo sistemática y rápidamente eliminadas por otras naciones orientadas hacia el urbanismo, tal como la fauna y la flora de nuestro planeta está siendo sistemáticamente destruida.

Caminamos hacia el suicidio de nuestra sociedad. El final quizás no ocurra en nuestra generación, pero seguramente ocurrirá dentro de los próximos cien años. La explosión demográfica, tan implacable en este siglo, no puede ser contenida. El centro del conflicto es dado por una exagerada competitividad, y quizás ése sea el precio que debemos pagar por el "confort" de vivir en un "paraíso industrial". Conocer y comprender formas de organización social tradicionales puede ayudarnos a encontrar salidas.

Jorge Prelorán filmando *Chucalezna* en la Quebrada de Humahuaca, provincia de Jujuy, 1969.

Escena de *Señalada en Juella*, provincia de Jujuy, 1969.

El profesor etíope Teshome Gabriel, titular de la cátedra de Cine del Tercer Mundo en la Universidad de California, utiliza el material fílmico etnográfico de Prelorán desde 1975. Actualmente ha agregado su largo de ficción **Mi tía Nora**, a la que considera una certera radiografía de la sociedad latinoamericana.

En su afán de entender la motivación y filosofía de Prelorán, el profesor Gabriel lo entrevistó en 1986 como base de un ensayo que publicará comparando las estrategias, estilos y enfoques de siete de los más importantes realizadores etnográficos del mundo. Estas contestaciones a preguntas aisladas que yo he elegido son aquellas que creí podían ampliar las ponencias expuestas en el ensayo del capítulo anterior.